

el desierto rojo

• ELSA RISSO

LA obra de Michelangelo Antonioni ("El grito", "La aventura", "La noche", "El eclipse", entre sus films más recientes) representa dentro del panorama del cine actual una de las investigaciones más minuciosas y reiteradas sobre la naturaleza esencial de los sentimientos humanos. Sin embargo hasta "El desierto rojo" el enfoque de Antonioni padecía de una grave distorsión que lo alejaba de la realidad: no ubicaba su búsqueda en el plano psicológico contingente, sino que pretendía dar a ciertas características de las relaciones humanas —incomunicabilidad, fragilidad de los sentimientos—, el carácter de condición necesaria en el hombre, llegando de ese modo al nihilismo estéril y destructivo de "El eclipse". Los personajes de Antonioni eran seres muertos, sin ningún impulso vital, típicos exponentes del "aburrimiento" en el sentido moraviano: radical imposibilidad para el individuo de establecer relaciones auténticas y efectivas con las cosas, consigo mismo y con los demás, es decir con toda la realidad. Por ello se estaban convirtiendo en esquemas reiterados sin posibilidad de progresión alguna, y el conjunto de su obra en un callejón sin salida que acababa comunicándonos una impresión de vacío desolador y también de falsedad.

Desde el punto de vista puramente narrativo "El desierto rojo" continúa la tendencia, típica en el estilo de Antonioni, a la negación del relato por el relato mismo, y acentúa su gusto por el análisis del carácter femenino. En eso precisamente, en la detallada descripción de su protagonista, Giuliana, consiste todo el film. Giuliana no padece del aburrimiento impreciso, indeterminado en cuanto a sus causas, genérico en cuanto a su extensión, característico de los anteriores personajes femeninos de Antonioni. Su mal consiste en una grave neurosis que la aleja de todo contacto con la realidad, que la mantiene en un estado de infantilismo, impidiéndole ejercer adecuadamente sus funciones de esposa y madre. En esas condiciones conoce a un hombre, ingeniero electrónico como su marido, que se interesa por ella tan sólo en la medida en que algunos elementos de las neurosis de ambos coinciden. La relación entre ellos culmina en un acto de amor inútil y estéril que no hace más que subrayar la falta de comunicación y señalar que nunca existió antes entre los dos ningún vínculo real. La diferencia fundamental con el enfoque que Antonioni daba a las relaciones humanas en sus obras precedentes consiste en que el amor ya no es considerado esencial y ontológicamente inútil, vacío y perecedero, en la vida del hombre, sino accidentalmente incapaz de establecer una comunicación profunda entre los seres humanos cuando los desequilibrios neuróticos lo mantienen en un estadio infantil de egoísmo e introversión impidiéndole evolucionar hacia una forma adulta de apertura y conocimiento del otro. Sólo en este último caso el amor es realmente amor y puede llegar a destruir la soledad.

Antonioni va aún más lejos y señala las causas eventuales de los conflictos de su protagonista y es aquí donde su concepción se generaliza y se hace extensiva a toda nuestra época. El film transcurre en Ravenna, ciudad típica por sus mosaicos, por su patrimonio artístico y cultural. Antonioni evita ostensiblemente

mostrar ninguno de esos elementos que constituyen el signo de otro estilo de vida y de otra forma de civilización. La cámara se detiene constantemente, en cambio, en sus fábricas inmensas, en sus destilerías de petróleo, en sus islas artificiales, en sus fundiciones y en el humo amarillo y envenenado de las chimeneas. Una niebla densa y gris penetra todo el paisaje. Esa visión triste, desolada y agobiante de la realidad exterior coincide con el interior de Giuliana, es el signo que lo expresa, y también su causa. Las modernas formas de civilización fabril e industrial alejan al hombre de la naturaleza (el humo amarillo mata los pájaros, el gas quema los vegetales) y esto ya es una fuente de angustia, pero, sin embargo, no es más que el símbolo de otra fuente mayor de desorientación y angustia: el cambio mucho más profundo y radical en el sistema de valores y conceptos éticos, que crea constantemente conflictos entre las viejas y las nuevas formas de vida. La neurosis de Giuliana es un producto de esta época de crisis y de mutaciones.

Por el hecho mismo de que el paisaje tiene un papel tan preponderante en el film, es fundamental el uso del color. En ese sentido es interesante oír al mismo Antonioni: *"Ha sido concebido ("El desierto rojo") especialmente para filmación en color y jamás lo hubiera hecho en blanco y negro. El color no es un mero detalle adicional... Quise usarlo como ayuda para reflejar estados de ánimo y es color realista, por lo menos en la medida en que comunica esa clase de realidad. No hay dos personas que vean las cosas del mismo modo y lo que cada uno va a ver dependerá de su estado mental".* Por ejemplo, esta mujer neurótica compra un local sin tener una idea cabal de lo que va a vender en él. Todos los días pasa por una calle rumbo a su negocio que está instalando de una manera completamente improvisada. Continúa repintándolo y vemos esos tarros de pintura porque en la pintura ella ha fijado toda su atención. Pero las calles que transita, derecho hacia esa jaula de

madera son completamente grises. *Camina como en medio de la niebla*". Cada tono de la fotografía en color tiene un riguroso sentido funcional y lo mismo ocurre con la banda sonora que amplifica deliberadamente algunos ruidos y utiliza con gran acierto pasajes de música electrónica que subrayan el clima de angustia en que vive Giuliana.

De *"El desierto rojo"* emana, en medida mucho mayor que de los anteriores films de Antonioni, una enorme sinceridad. En ese sentido son muy significativas las palabras que pone en boca de Giuliana como comentario a esa especie de declaración, un tanto vaga, de principios políticos que hace a través del protagonista masculino: *"Ahora has reunido un hermoso ramillete de palabras"*. ♦

becket

La obra de Anouilh no era excesivamente profunda ni original. Presentaba, sin embargo, algunos aspectos no desdeñables. En primer lugar el brillante juego verbal, el diálogo sutil, ingenioso, irónico, con notas de humor agudo y satírico. En segundo término el trazado de los dos personajes protagónicos: Tomás Becket, arzobispo de Canterbury y Enrique II Plantagenet. En el primero se edvierte, a lo largo de los cuatro actos de la obra, toda una evolución espiritual que se manifiesta a través de importantes cambios de conducta. Anouilh concibe a Becket, en una primera etapa, como un individuo refinado, de personalidad inasible, escurridiza, frívolo y tierno, compasivo y mordaz al mismo tiempo. Es el hombre de confianza del rey y además su mejor amigo. Creyendo en su fidelidad incondicional, Enrique II le nombra sucesivamente canciller de Inglaterra y arzobispo primado de Canterbury. Pero Becket resulta excesivamente sensible (para los planes del rey) al sentido de la responsabilidad y del deber que entraña cada cargo que ocupa.

El conflicto se plantea al asumir el segundo. Se trata de elegir entre la defensa del honor de Dios o la amistad hacia el rey. Becket elige lo primero, más que por un impulso religioso, como una forma de rescatar su dignidad sajona, comprometida hasta entonces por una especie de inercia en la que se mezclan el afecto por el rey, reprimido y nunca libremente aceptado (Becket no se permite amar a nadie porque el único ser a quien ama realmente es al rey y su carácter de sajón le impide hacerlo sin un conflicto moral), y el gusto por la vida frívola y grata que éste le brinda. Anouilh no logra finalmente rescatar a su Becket de su inicial ambigüedad. En la última escena del tercer acto a través de un largo monólogo parecería querer indicar en el mismo un acercamiento a Dios, una real aceptación de sus designios y una comprensión más humilde del sentido de la santidad. Sin embargo, hacia el final de la obra, se reitera su sentido puramente humano e inmanente de la defensa del honor de Dios, basado más en la responsabilidad que el cargo le confiere que en un sentimiento o convicción más profundos. Con su muerte Becket se redime ante sí mismo, al igual que el frailecito, de su agobiante vergüenza durante cien años.

El Enrique II de Anouilh es un personaje más simple, pero por ello también más definido. Soberbio, lujurioso, violento en sus reacciones y débil en sus temores infantiles, siente un afecto de claros ribetes homosexuales por Becket, y esa pasión constituye el centro dominante de su vida. Cuando Becket lo abandona la soledad y el hastío lo agobian y en adelante su obsesión será destruirlo, aunque hasta el fin espere y anhele una reconciliación.

Los personajes secundarios, aunque de importancia mucho menor, tienen vida propia en la obra: los cuatro barones o el obispo de Londres, Gilberto de Foilliot, representan distintos estamentos sociales, vistos con una mirada socarrona o irónicamente crítica, pero siempre inteligente.

A pesar de que el film trata de ser absolutamente fiel al original y lo sigue paso a paso, consigue, con una suerte de rara habilidad negativa, destruir todo lo que podía ser valioso en la obra. Peter Glenville, su director, se desentiende de todos los conflictos que plantea la compleja personalidad del Becket de Anouilh y se dedica desde el principio a preparar, de modo muy poco sutil, su conversión, hasta transformarlo, al final, en una especie de santo estereotipado y convencional. Enrique II es en el film un rey histérico, enfermizo e infantil y el resto de los personajes fanticos groseramente trazados.

El ritmo es lento, pesado, por momentos insostenible. Un ejemplo típico de este estilo ampuloso que se dedica tan sólo a fotografiar escenografías despampanantes, es la secuencia en que Becket pronuncia la excomunión contra lord Gilbert, amigo del rey. Dura aproximadamente cuatro minutos y es de una inutilidad dramática exasperante.

Todo el film es agobiadoramente hablado y sin embargo el brillo verbal de Anouilh ha sido eliminado por completo.

Los movimientos de cámara y los de los actores fueron reducidos al mínimo para mantener la estructura teatral. Resultado: teatro filmado pero sin ninguno de los atractivos que presenta la obra original.

En cuanto a la actuación de Richard Burton y Peter O'Toole se ha visto probablemente perjudicada por la pésima dirección de Glenville. El Becket de Burton es hierático, inexpresivo, sin vida interior, ni conflictos, ni señal alguna que manifieste que atraviesa por momentos críticos y decisivos en su existencia. El Enrique II de Peter O'Toole, si bien no está mal actuado, corresponde a una concepción del personaje muy distinta a la de Anouilh. A nuestro juicio era mucho más acertada la interpretación de Lautaro Murúa en la versión de la obra ofrecida el año pasado en el teatro General San Martín. ♦